



Las muertes de Roland Barthes

Jacques Derrida

Aparecido en Poétique nº 47, 1981. Traducción de Raymundo Mier, en DERRIDA, J., *Las muertes de Roland Barthes*, Taurus, México, D. F., agosto de 1999.



¿Cómo hacer concordar este plural? ¿Con qué? Esta pregunta se escucha también como la música. Con una docilidad confiada, el plural parece mantenerse aun en medio de ese abandono que advierto en él: un orden después del comienzo, con una frase inaudible, como un silencio interrumpido. Sigue un orden, sí; incluso obedece, se somete a lo dictado. Se pregunta. Y yo, cuando me someto a prescribir un plural para esas muertes he debido doblegarme ante la ley del nombre. No hay objeción que permita resistirse, ni el pudor después del

momento de una decisión intratable y puntual, el tiempo casi nulo del disparador: habrá sido de esa manera, únicamente, de una vez por todas. Y, sin embargo, apenas puedo soportar la mera aparición de un título en este lugar. Hubiera bastado el nombre propio. Solo y por sí mismo también dice la muerte, todas las muertes en una. Es así incluso cuando su portador está aún vivo. Mientras tantos códigos y ritos buscan despojarnos de este privilegio terrorífico: el nombre propio por sí mismo declara enérgicamente la desaparición de lo único, quiero decir, la singularidad de una muerte incalificable (esta última palabra, “incalificable”, resuena ahora como una cita de Roland Barthes que habré de releer más tarde). La muerte se inscribe en el nombre mismo para dispersarse de inmediato. Para insinuar una extraña sintaxis -en el nombre de uno solo, responder a muchos.

Aún no sé por qué me es preciso dejar como fragmentos estos pensamientos dedicados a Roland Barthes, y poco importa en el fondo qué pudiera hacer esto comprensible, ni por qué me obstino, incluso más que en la fractura, en el inacabamiento. El inacabamiento marcado, la interrupción puntuada pero abierta, carente incluso de la arista autoritaria de un aforismo. Pequeños guijarros surgidos meditativamente, uno cada vez, en el borde de un nombre como la promesa de un retorno.

Por él, para él, por Roland Barthes: por él, para él despliego estos pensamientos. Eso significa que pienso en él y desde él, no solamente en su obra o refiriéndome a él. Por él, para él. Esto parece decir que quisiera dedicarle estos pensamientos, dárselos, destinárselos. Aunque ya nunca lleguen hasta él. Y éste debe ser mi punto de partida: no pueden acudir a él, llegar hasta él, incluso si hubieran podido hacerlo mientras vivía. ¿Entonces? ¿A dónde llegan? ¿A quién y por qué? ¿Son sólo para él en mí? ¿En ti? ¿En nosotros? No es lo mismo, ocurre tantas veces, y desde el momento en que está en otro, ese otro no es ya el mismo. Quiero decir el mismo que es él. Y, no obstante, él, Barthes, ha dejado de ser.

Atenerse a esa evidencia, a su claridad incontestable, volver a ella como a lo más simple y sólo a esto: que incluso retirándose a lo imposible algo ofrece aún y permite pensar.

Más luz que deje algo que pensar, que desear. Saber, o más bien aceptar lo que da a desear, amarlo desde una fuente invisible de claridad. ¿De dónde venía la singular claridad de Barthes? ¿De dónde *le* venía? Porque también debió recibirla. Sin simplificar nada, sin violentar los pliegues ni las reservas, esa claridad *emanaba* siempre de cierto punto que no era sólo uno, que se mantendrá invisible a su manera, ilocalizable para mí -esa claridad de la cual quisiera, si no hablar, por lo menos dar una idea, y hablar también de lo que de ella he preservado para mí.

¿Mantenerlo vivo y en sí es el mejor movimiento de la fidelidad? Con el incierto sentimiento de entrar en la carne viva acabo de leer dos de sus libros que nunca antes había leído. Me retiré a esa isla para creer que nada se había detenido todavía. Y lo creí tan bien, y cada libro me decía lo que había que pensar de tal creencia. Esos libros son el primero y el último, cuya lectura había aplazado por razones absolutamente diferentes. El primero, *El grado cero de la escritura* [*Le degré zéro de l'écriture* [\[i\]](#)]: he comprendido mejor su fuerza y su necesidad, más allá de todo cuanto me había apartado de él, y que no se reducía solamente a las mayúsculas, las connotaciones, la retórica y todas las marcas de una época de la cual creía *salir* entonces, y de la cual creía que era preciso sacar a la escritura. Pero en ese libro de 1953, como en los de Blanchot a los que nos remite con frecuencia, ese movimiento queda pendiente. Lo que llamo torpe y equivocadamente la salida. Y después *La cámara lúcida* [*La chambre claire* [\[ii\]](#)], cuyo tiempo acompañó a Barthes en su muerte como creo que ningún otro libro ha velado a su autor.

Le degré zéro de l'écriture y *La chambre claire* son títulos felices para un primer y un último libro. Felicidad terrible. Terriblemente vacilante por su oportunidad y su predestinación. Quiero pensar ahora en Roland Barthes; hoy, cuando atravieso la tristeza, la mía y la que creí sentir siempre en él, sonriente y cansada, desesperada, solitaria, tan incrédula en el fondo, refinada, cultivada, epicúrea, siempre cediendo y sin crisparse, continua, fundamental y desentendida de lo esencial; quiero pensar en él, a pesar de la tristeza, como en alguien que a pesar de no privarse (por supuesto) de ningún goce, en efecto se los dio todos. No sé si es posible decir esto, pero tengo la impresión de que puedo estar seguro de que, como dicen ingenuamente las familias en duelo, le hubiera gustado este pensamiento. Tradúzcase: la imagen de ese yo (*moi*) de Barthes, que Barthes ha escrito en mí, pero que ni él ni yo consideramos verdaderamente algo esencial, esa imagen -me digo en el presente- es quien ama en mí ese pensamiento, goza con él, aquí y, ahora, y me sonrío. Desde que leí *La chambre claire*, la madre de Roland Barthes, a quien nunca conocí, me sonrío en este pensamiento, como sonrío a lo que ella infunde de vida y reanima de placer. Ella le sonrío y, por tanto, también en mí desde -¿por qué no?- la Fotografía del jardín de Invierno, desde la invisibilidad radiante de una mirada de la cual él sólo nos dijo que fue clara, tan clara.

La primera vez que leí al primer y al último Barthes fue con la ingenuidad admitida de un deseo, *como si* al leer sin detenerme, de un tirón, a ese primer y último Barthes, como si se tratara de un solo volumen con el que me hubiera confinado en una isla, fuera por fin a verlo todo, a saberlo todo. La vida iba a proseguir (me quedaba tanto por leer), pero acaso una historia iba a fraguarse, atada a sí misma, la Historia convertida en Naturaleza en esa alianza entre ellas dos, *como si...*

Acabo de escribir las mayúsculas de Naturaleza e Historia. Él lo hacía casi siempre. Con una frecuencia masiva en *Le degré zéro de l'écriture*, desde su inicio (“Nadie puede insertar, sin afectación, su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ella toda la Historia se preserva, completa y unida como una Naturaleza. [iii]). Pero lo hizo incluso en *La chambre claire* (“ante quienes sé que se aman, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer, puesto que cuando ya no esté yo aquí, nadie podrá ser su testigo: sólo quedará la Naturaleza indiferente. Es un desgarramiento tan agudo, tan intolerable que, solo contra el siglo, Michelet concibió la Historia como un juramento de amor”). Ahora bien, él ponía en juego las mayúsculas que yo mismo he usado por mimetismo para citar. Son comillas (“así se dice”) que lejos de marcar la hipóstasis, sublevan, alegan, nombran el menosprecio y la incredulidad. Creo que no creía en esta oposición (ni en otras). Se servía de ellas como de paso. Más tarde, quisiera mostrar que los conceptos, en apariencia fundamentalmente opuestos, oponibles, los empleaba uno *por* otro, en una composición metonímica. Era algo que podía impacientar cierta lógica, mientras le oponía vigorosamente la mayor fuerza, la enorme fuerza del juego, como una manera ligera de movilizarla al desarticularla.

Como si: he leído los libros, *uno tras otro* como si un idioma fuera a surgir, para finalmente desplegar su negativo ante mis ojos; como si el andar, el porte, el estilo, el timbre, el tono, el gesto de Roland Barthes, tantas rúbricas obscuramente familiares y reconocibles entre muchas, fueran a revelarme de golpe su secreto, uno más de los secretos escondido tras los otros (yo llamaba secreto tanto a una intimidad como a una manera de actuar: inimitable), de golpe el rasgo único dispuesto súbitamente a plena luz; y no obstante, como habría yo de reconocerlo en lo que escribió sobre la “fotografía unaria” -naturalmente contra ella, puesto que anula lo “punzante” en lo “estudioso”, el *punctum* en el *studium*-. Medité: parecía como si el punto de singularidad, antes de propagarse al rasgo pero afirmándose continuamente desde el primer libro hasta su interrupción en el último, cuando a pesar de todo resistía de diversas maneras a las mutaciones, agitaciones, desplazamientos de terreno, a la diversidad de los

objetos, de los corpus y de los contextos, ocurría como si la instancia de lo invariante me fuera a ser entregada tal como finalmente era -en algo, en un detalle-. Sí. Exigía de un detalle ese éxtasis revelador, el acceso instantáneo a Roland Barthes (a él, sólo a él), la gracia de un acceso ajeno a toda búsqueda. Esperaba la revelación más de ese detalle a la vez totalmente visible y disimulado (evidente) que de los grandes temas, los contenidos, los teoremas, las estrategias de las escrituras que creía conocer y reconocer fácilmente desde hacía un cuarto de siglo -a través de los distintos “periodos” de Roland Barthes (a los que él mismo distinguió en *Roland Barthes [Roland Barthes por Roland Barthes [iv]]* como “fases” y “géneros”)-. Busqué *como él*, como él, y en la situación en que escribo desde su muerte, en que cierto mimetismo es a la vez un deber (acogerlo en sí, identificarse con él para dejarle la palabra, la palabra en sí, para hacerlo presente y representarlo con fidelidad) y la peor de las tentaciones, la más indecente, la más mortífera, el don y la suspensión del don, tratar de escoger. Como él, yo buscaba el *frescor* de una lectura en esa relación con el detalle. Sus textos me son familiares y aún desconocidos. Esa es mi certidumbre, como ocurre verdaderamente con todos los textos que me importan. La palabra “frescor” es la suya, juega un papel esencial en la axiomática de *Le degré zéro...* El interés por el detalle también fue el suyo. Benjamin veía en el agrandamiento analítico del fragmento o del significante ínfimo un lugar de cruce entre la era del psicoanálisis y aquella de la reproductibilidad técnica, de la cinematografía, de la fotografía, etc. (Habiendo atravesado tanto por los recursos del análisis fenomenológico *como* por el estructural, desbordándolos, el ensayo de Benjamin y el último libro de Barthes podrían muy bien ser los dos textos culminantes sobre la cuestión llamada del “Referente” en la modernidad técnica.) *Punctum* traduce además, en *La chambre claire*, un valor de la palabra “detalle”: un punto de singularidad que horada la superficie de la reproducción -e incluso de la producción- de las analogías, de los parecidos, de los códigos. Esa singularidad perfora, me alcanza de golpe, me hiere o me asesina y, en principio, parece mirarme sólo a mí. Está en su definición el que se dirija a mí. A mí se dirige la singularidad absoluta del otro, el Referente cuya imagen propia no puedo suspender aun cuando su “presencia” se oculta para siempre (es esa la razón por la cual la palabra “Referente” podría incomodar si el contexto no la reformara), cuando él se ha hundido ya en el pasado. A mí se dirige también la soledad que desgarrar la trama de lo mismo, las redes o los ardidés de la economía. Pero es siempre la singularidad del otro, puesto que incide en mí sin dirigirse a mí, sin que esté presente en mí y el otro pueda ser “yo” [*moi*], yo antes de haber sido o, habiendo sido, yo muerto ya en el futuro anterior o en el pasado anterior de la fotografía. En mi nombre, añadiré. Aunque, como siempre, parezca ligeramente marcada, creo que ese alcance del dativo o del acusativo que me dirige o *me* destina el *punctum*, es esencial a la categoría, en todo caso en su empleo en *La chambre claire*. Al relacionar dos exposiciones diferentes del mismo concepto, se ve con claridad que el *punctum me* apunta al instante y al lugar desde donde

yo le apunto; es así como la fotografía puntuada me hiere. En su superficie mínima, el punto mismo se divide: esta doble puntuación desorganiza enseguida lo *unario* y el deseo que ahí se ordena. *Primera exposición:* “es él [el *punctum*] el que surge de la escena, como una flecha, y viene a traspasarme. Existe una palabra en latín para designar esta herida, este pinchazo, esta enarca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me va tanto más cuanto que [...] (Esta es la forma de lo que yo buscaba, *lo que le va*, lo que no va y no vale más que para él; como siempre, él declara que busca lo que viene y le va *a él*, le conviene, le ajusta como una prenda de vestir; aunque sea ropa hecha y a la moda, debe plegarse al *habitus* inimitable de un solo cuerpo. Elegir entonces sus palabras, nuevas o muy viejas, en el tesoro de las lenguas, como se elige una prenda de vestir y tomarlo todo en consideración: la estación, la moda, el lugar, la tela, el tono, el corte.) “esta palabra me va tanto más cuanto que remite también a la idea de puntuación y a que las fotos de las que hablo están en efecto puntuadas, a veces incluso plagadas de esos puntos sensibles; precisamente, esas marcas, esas heridas son puntos. Ese segundo elemento que viene a desordenar el *studium* lo llamaré, pues, *punctum*, ya que *punctum* es también pinchazo, pequeño orificio, pequeña mancha, pequeño corte -y también tiro de dados-. El *punctum* de una foto es ese azar que, en ella, *me apunta* (pero también me asesina, me golpea)”. El paréntesis no encierra algo incidental o una idea secundaria, como pasa con frecuencia; no es lo dicho en voz baja en el *recodo* de un pudor. Y en otro lugar, veinte páginas más adelante, Barthes despliega *otra exposición:* “Habiendo pasado revista de este modo a los *intereses sensatos* que despertaban en mí ciertas fotos, me parecía corroborar que el *studium*, dado que no está atravesado, azotado, cebrado por un detalle (*punctum*) que me alcanza o me hiere, engendraba un tipo de foto muy difundida (la más difundida del mundo), y que podríamos llamar *fotografía unaria*.”

Su *manera*, el modo con que exhibe, pone en juego, interpreta la pareja *studium / punctum*, relatando al mismo tiempo lo que hace, entregándonos sus *notas*; escuchamos de inmediato la música. Esa es precisamente su manera. Hacer surgir lenta, prudentemente, la oposición *studium / punctum*, el *versus* aparente de la barra, en un nuevo contexto antes del cual parecería que no existe oportunidad alguna de que aparezca. Le da esa oportunidad o la acoge. Su interpretación puede parecer en principio un poco artificiosa, ingeniosa, elegante pero especiosa, por ejemplo, en el pasaje que lleva del *punctum* al *me punza* y a

lo punzante. pero impone poco a poco su necesidad, sin disimular el artefacto bajo ninguna pretendida naturaleza. Hace la demostración de su rigor a lo largo de todo el libro, y este rigor se confunde con su productividad, con su fecundidad realizativa. Le hace *entregar* la mayor cantidad de sentido, de poder descriptivo o analítico (fenomenológico, estructural y todavía más allá). El rigor nunca es rígido. Lo flexible, una categoría que creo indispensable para describir de todas maneras todas las maneras de Barthes. La virtud de flexibilidad se ejerce sin la menor huella de trabajo, pero tampoco de su desaparición. Nunca la abandona, ya se trate de teorización, de estrategia de escritura, de intercambio social, y es legible hasta en su grafía; la leo como la reafirmación extrema de esa civilidad que, en *La chambre claire* y al hablar de su madre, lleva hasta el límite de la moral e incluso hasta a someterla a ella. Flexibilidad a la vez ligada y desligada, como se dice de la escritura o del espíritu. Tanto en el vínculo como en la desvinculación nunca excluye la justeza -o la justicia; imagino que ha debido honrar esa flexibilidad en secreto hasta en las elecciones imposibles-. Aquí, el rigor conceptual de un artefacto se mantiene flexible y juguetón, dura el tiempo de un libro, será útil a otros pero sólo conviene perfectamente a su signatario, como un instrumento que no se presta a nadie, como la historia de un instrumento. Porque, sobre todo y en primer lugar, esta aparente oposición (*studium / punctum*) no sólo evita la prohibición sino que, por el contrario, favorece cierta *composición* entre los dos conceptos. ¿Qué debemos entender por composición? Un par de cosas que se componen en conjunto. 1) Separados por un límite infranqueable, los dos conceptos establecen entre ellos compromisos, uno con otro se componen, reconoceremos ahí, de inmediato, una operación *metonímica*, sutil, del “fuera del campo”, que corresponde al *punctum*, que, en su calidad de exterior al campo se compone según el campo “siempre codificado” del *studium*. Le pertenece sin pertenecerle, es ilocalizable, no se inscribe jamás en la objetividad homogénea de su espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo asedia: “Es un suplemento, es lo que añadido a la foto y que no obstante ya estaba ahí”. Somos presa del poder fantasmático del suplemento, ese emplazamiento ilocalizable. Eso es precisamente lo que da lugar al espectro. “El *Spectator* somos nosotros, todos los que compulsamos las colecciones de fotos en los periódicos, en los libros, en los álbumes, en los archivos. Y aquel o aquella que es fotografiado es el blanco, la referencia, suerte de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría gustosamente el *Spectrum* de la Fotografía, porque esa palabra conserva, a través de su raíz, una relación con el ‘espectáculo’ y le añade esta cosa un tanto terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto.” Desde el momento en que cesa de oponerse al *studium* manteniéndose al mismo tiempo heterogéneo, desde el momento en que no puede siquiera distinguir entre dos lugares, dos contenidos o dos cosas, el *punctum* no se somete completamente al concepto, si entendemos por ello una determinación predicativa distinta y oponible. Ese concepto del fantasma es tan poco aprehensible, en persona, como el fantasma de un concepto.

Ni la vida ni la muerte, sino el asedio de uno por el otro. El *versus* de la oposición conceptual es tan inconsistente como el obturador fotográfico. “La Vida / la Muerte: el paradigma se reduce a un simple obturador, el que establece la separación entre la pose inicial y el papel final.” Fantasmas: el concepto del otro en lo mismo, el *punctum* en el *studium*, la muerte completamente otra que vive en mí. Ese concepto de la fotografía, *fotografía* toda oposición conceptual, descubre en ella una relación de encantamiento que constituye quizá toda “lógica”.

Pienso en un segundo sentido de la composición. De esta manera 2) en la oposición fantasmática de dos conceptos, en la pareja S / P (*studium/ punctum*), la composición es también la música. Se abriría aquí un largo capítulo: Barthes músico. Podría colocarse, como una nota, este ejemplo analógico (para comenzar): entre los dos elementos heterogéneos S y P, puesto que la relación no es ya la exclusión simple, cuando el suplemento del *punctum* parasita el espacio asediado del *studium*, es posible decir entre paréntesis, discretamente, que el *punctum* viene a conferir su ritmo al *studium*, a escandirlo: “El segundo elemento viene a quebrar (o escandir) al *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (como he investido con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien parte de la escena, como una flecha, y viene a atravesarme. Una palabra existe en latín [...] *punctum*”. Cuando la escansión ha sido marcada, la música llega, al pie de la misma página, de otro lugar. La música es más precisamente la composición: analogía de la sonata clásica. Como hacía con frecuencia, Barthes va a describir su camino, a entregarnos también el relato de lo que hace, haciéndolo (lo que he llamado sus notas); lo hace con cadencia, con medida y mesuradamente, con el sentido clásico de la medida, marca las etapas (además subraya, para insistir y tal vez para jugar quizá punto contra punto o punto contra estudio “*en este punto de mi búsqueda*”). Barthes dará a entender, en pocas palabras, con un movimiento ambiguo de modestia y de desafío, que no tratará el par de conceptos S y P como esencias venidas de un más allá del texto que está por escribirse y que autoriza cierta pertinencia filosófica general. No llevan la verdad sino al interior de una irremplazable composición musical. Son motivos. Si se les quiere trasladar a otro lugar, y es posible, útil, necesario, es preciso proceder a una trasposición analógica, y la operación no tendrá éxito más que en la medida en que otro opus, otro sistema de composición los arrastre consigo de manera también original e irremplazable. Escribe acerca de esto:

“Habiendo distinguido en la Fotografía dos temas (puesto que, en resumen, las fotos que amo estaban construidas a la manera de una sonata clásica) podía ocuparme sucesivamente de uno y del otro”.

Sería preciso regresar a la “escansión” del *studium* por un *punctum* que no le es opuesto, incluso si se mantiene como lo radicalmente otro que viene a duplicarlo [*doubler*], a ligarse a él, a componerse con él. Pienso ahora en una composición en contrapunto, en todas las formas cultas del contrapunto y la polifonía, en la fuga.

La Fotografía del jardín de Invierno es el *punctum* invisible del libro, no pertenece al *corpus* de las fotografías que él muestra, ni a la serie de ejemplos que analiza y exhibe. Y sin embargo, irradia todo el libro. Una especie de serenidad radiante viene de los ojos de su madre, cuya claridad él describe sin que sea jamás visible. Lo radiante se compone con la herida que inscribe en el libro un signo, un *punctum* invisible. En este punto él ya no habla de luz o de fotografía, que nada tienen ya que ver; él dice la voz del otro, el acompañamiento, el canto, el acorde, “y la última música”: “Más aún (puesto que intento decir esta verdad), esta Fotografía del jardín de Invierno era para mí como la última música que escribió Schumann antes de hundirse en la locura, ese primer *Chant de l’Aube*, que concuerda tan bien con el ser de mi madre y la pena que sufro por su muerte; no podría decir esta concordancia sino mediante una sucesión infinita de adjetivos”. Y en otro lugar: “en un sentido, nunca ‘hablé’ para ella, ni ‘discurrí’ ante ella; pensábamos sin decírnoslo que la ligera insignificancia del lenguaje, la suspensión de las imágenes debía ser el espacio mismo del amor, su música. A ella, tan fuerte que era mi Ley interior, la viví, al final, como mi niño femenino.”

Lo que por él hubiera querido evitar: no las evaluaciones (¿sería posible o incluso deseable?) sino todo aquello que se insinúa en la evaluación más implícita para remitir al código (incluso al *studium*). Por él hubiera querido, sin lograrlo, escribir en el límite, lo más cerca del límite pero también más allá de la escritura “neutra”, “blanca”, “inocente”, cuya novedad histórica e infidelidad quedaron de relieve, simultáneamente, en *Le degré zéro...*: “Si la escritura es verdaderamente neutra [...] entonces la Literatura está vencida [...]”. Desgraciadamente nada es más infiel que la escritura blanca; los automatismos se elaboran en el lugar mismo en que se encontraba en principio una libertad, una red de formas endurecidas ciñe la fresca primera del discurso”. No se trata aquí de vencer a la Literatura sino de impedir que, como un saber, se cierre sensatamente sobre la herida singular, una herida sin falta (nada es más insoportable y más cómodo que todos los movimientos de culpabilidad en el duelo, todos sus espectáculos inevitables).

Escribir (le). Al amigo muerto en sí regalarle su inocencia. Lo que yo hubiera querido evitar, evitarle: la doble herida de hablar de él, aquí y ahora, como de un vivo o como de un muerto. En los dos casos desfiguro, hiero, duermo o mato. ¿Pero a quién? ¿A él? No. ¿A él en mí? ¿En nosotros? ¿En ustedes? ¿Qué quiere decir eso? ¿Que nosotros permanecemos entre nosotros? Es verdad, pero a la vez un poco simple. Roland Barthes nos mira (cada uno adentro, cada uno puede decir que su pensamiento, su recuerdo, su amistad lo mira entonces sólo a él) y de su mirada, aunque cada uno de nosotros disponga de ella también a su manera, según su lugar y su historia, no hacemos lo que queremos. Él ésta en nosotros pero no con nosotros; nosotros no disponemos de él como de un momento o de una parte de nuestra interioridad. Y lo que entonces nos mira puede ser indiferente o amante, terrible, dispuesto al reconocimiento, atento, irónico, silencioso, fastidiado, reservado, ferviente o sonriente, niño o envejecido ya; en una palabra puede, en nosotros, dar todos los signos de vida o de muerte que extraemos de la reserva definida de sus textos o de nuestra memoria. Lo que hubiera querido evitarle no es la Novela y la Fotografía, sino algo que hay en una y otra, y no es ni la vida ni la muerte; algo que él dijo antes que yo (y sobre lo

que volveré -siempre la promesa, la promesa de regresar, que no es ya un recurso fácil de composición-). Nunca lograré evitarlo, en particular porque ese *punto* se deja siempre apropiar por el tejido que él mismo desgarrar hacia lo otro, y un velo de *studium* se vuelve a formar. ¿Pero quizá valga más no *llegar* hasta allá y preferir en el fondo el espectáculo de la insuficiencia, del fracaso, de lo truncado? (¿No es irrisorio, ingenuo y propiamente pueril presentarse ante un muerto para pedirle perdón? ¿Tiene esto sentido? ¿A menos que eso sea el origen del sentido mismo? ¿El origen en una escena que uno realizaría ante otros que lo observan y personifican también al muerto? Un buen análisis de la puerilidad en cuestión sería aquí necesario pero insuficiente.)

Dos infidelidades, una elección imposible: por una parte, no decir nada que lo recuerde sólo a él, a su propia voz, callarse o cuando menos hacerse acompañar o preceder, en contrapunto, por la voz del amigo. Entonces, por un fervor de amistad o reconocimiento, también por aprobación, contentarse con citar, con acompañar lo que corresponde al otro, más o menos directamente, cederle la palabra, anularse frente a ella, seguirla, ante él. Pero ese exceso de fidelidad terminará por no decir nada, no intercambiar nada. Regresa hacia la muerte. Remite a ella, remite la muerte a la muerte. Por el contrario, al evitar toda cita, toda identificación, incluso toda aproximación, para que todo lo que se dirija a Roland Barthes o hable de él venga en verdad del otro, del amigo vivo, se enfrenta el riesgo de hacerlo desaparecer todavía más, como si fuera posible añadir muerte a la muerte, pluralizarla indecentemente. Quedaría hacer y dejar de hacer ambos a la vez. Corregir una infidelidad con otra. De una muerte a otra: ¿es esa la inquietud que me ha dictado el comienzo en plural?

Ya, y con frecuencia, sé que escribí para él (digo siempre él, escribirle a él, dirigirme a él, evitarlo a él). Mucho antes de estos fragmentos. Para él: pero quiero rememorar obstinadamente, para él, que hoy no se trata de respeto, por tanto de respeto viviente, de atención viviente a la capacidad del otro, aunque

fuera al nombre de Roland Barthes que estará solo en adelante, que no debe exponerse sin tregua, sin debilidad, sin misericordia, a esta evidencia demasiado transparente para no ser rebasada inmediatamente: Roland Barthes es el nombre de quien ya no puede ni escucharlo ni llevarlo. Y él (no el nombre, sino el portador del nombre), cuando yo pronuncie su nombre que ha dejado de serlo, no recibirá nada de lo que digo aquí acerca de él, para él, más allá del nombre pero aún en el nombre. La atención viviente se desgarró hacia lo que no puede ya recibirla, se precipita hacia lo imposible. Pero si su nombre no es ya suyo, ¿lo fue alguna vez? ¿Quiero decir simplemente, únicamente?

Casualmente lo imposible se convierte a veces en posible: como utopía. Es eso lo que él decía antes de su muerte, pero para sí, acerca de la Fotografía del jardín de Invierno. Más allá de las analogías, “ella realizaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único*”. Y lo decía únicamente, vuelto hacia su madre y no hacia la Madre, pero la singularidad punzante no contradice la generalidad, ésta no le prohíbe valer como ley, solamente la flecha y la hace signo. Singular plural. ¿Hay desde el primer lenguaje, con la primera marca, otra posibilidad, otra oportunidad que el dolor de ese plural? ¿Y la metonimia? Y la homonimia? Se podría sufrir de otra cosa, pero ¿se podría hablar sin ellas?

Lo que podríamos llamar con ligereza la *mathesis singularis* es lo que para él se realizaba “utópicamente” ante la Fotografía del jardín de Invierno: es imposible y ocurre, utópicamente, metonímicamente, a partir de que ello marca, de que ello escribe, incluso “antes” del lenguaje. Barthes habla por lo menos dos veces de utopía en *La chambre claire*. Las dos veces entre la muerte de su madre y la suya, en la medida en que confía ésta a la escritura: “Muerta ella, no tengo ya razón alguna para acoplarme a la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad no podría ya jamás universalizarse (más que utópicamente, por la escritura, cuyo proyecto debería convertirse entonces en el fin único de mi vida).”

Cuando digo Roland Barthes es a él a quien nombro, más allá de su nombre. Pero como a partir de este momento precisamente él es inaccesible al llamado, como la nominación es incapaz de convertirse en invocación, apelación, apóstrofe (si suponemos que, revocada hoy, esta posibilidad jamás pudo ser pura), es a él en mí a quien yo nombro, atravieso su nombre para ir hacia él en mí, en ti, en nosotros. Lo que pase en relación con él y se diga de él queda entre nosotros. El duelo ha comenzado en ese punto. ¿Pero cuándo? Porque, antes de ese acontecimiento incalificable llamado muerte, la interioridad (del otro en mí, en ti, en nosotros) había emprendido ya su obra. Desde la primera nominación, había precedido la muerte como lo hubiera hecho otra muerte. El nombre por sí mismo lo hace posible: esta pluralidad de muertes. E incluso si la relación entre ellas fuera solamente analógica, la analogía sería singular, sin medida común con ninguna otra. Antes de la muerte sin analogía ni relevo, antes de la muerte sin nombre y sin frase, antes de esa muerte ante la cual nada tenemos que decir y es imperativo el silencio, antes de esa muerte que él llamaba “mi muerte total, indialéctica”, antes de la última, los otros movimientos de interiorización eran a la vez más y menos poderosos, poderosos *de otro modo*, más o menos seguros de sí mismos, *de otro modo*. Más: no se encontraban aún perturbados o interrumpidos por el silencio de muerte del otro que viene a llamar afuera los límites de una interioridad hablante. Menos: la aparición, la iniciativa, la respuesta o la intrusión imprevisible del otro vivo invocan *también* este límite. Vivo, Roland Barthes no se reduce a lo que cada uno de nosotros imagina, a lo que podemos pensar, creer o saber y recordar de él. ¿Pero una vez muerto lo hará? No, pero el riesgo de la ilusión será más fuerte y más débil, otra en todo caso.

“Incalificable” es todavía una palabra que tomo en préstamo de él. Incluso si le impongo cierta deportación, queda ya marcada por lo que he leído en *La chambre claire*. “Incalificable” designaba en ese texto una forma de vida -ésta, la suya, fue breve después de la muerte de su madre-, una vida semejante ya a la

muerte, una muerte antes de otra, más de una, que imitaba de antemano. Eso no impidió su carácter accidental, imprevisible, venido de un afuera incalculable. Este parecido tal vez autoriza a deportar lo incalificable de la vida hacia la muerte. Es esta la *psyché*: “Se dice que el duelo, por su trabajo progresivo, borra lentamente el dolor; no lo podía, no lo puedo creer, porque, para mí, el Tiempo elimina la emoción de la pérdida (no lloro), es todo. Respecto a lo demás, todo es inmóvil. Porque lo que yo he perdido no es una Figura (la Madre), sino un ser, y no un ser sino una *cualidad* (un alma): no indispensable, sino irremplazable. Podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más o menos tarde); pero la vida que me quedaba sería seguramente y hasta el fin *incalificable* (sin cualidad).”

La cámara *clara* dice más, sin duda, que la cámara *lúcida*, nombre de ese aparato anterior a la fotografía y que se opone a la cámara oscura. Me es imposible no asociar la palabra claridad, dondequiera que aparece, a lo que él dice, mucho antes, de su madre niña, de la “claridad de su rostro”. Añade enseguida: “[...] la pose ingenua de sus manos, el lugar que había ocupado con docilidad, sin mostrarse ni ocultarse”.

Sin mostrarse ni ocultarse. No se trata de la Figura de la Madre, sino de su madre. No debía haber, no debía haber ahí, en ese caso, metonimia, el amor protesta (“yo podía vivir sin la Madre”).

Sin mostrarse ni ocultarse. Eso fue lo que ocurrió. Ella había ocupado ya su lugar

“dócilmente”, sin la iniciativa de la más mínima actividad, con la pasividad más dulce, y ella ni se muestra ni se oculta. La posibilidad de esa imposible derrota, fragmenta toda unidad, y es el amor; desorganiza todos los discursos emanados del *studium*, las coherencias teóricas y las filosofías. A éstas les es preciso decidir entre presencia y ausencia, aquí y allá, lo que se revela y lo que se disimula. Aquí, allá, la otra única, su madre, aparece, es decir, sin aparecer, puesto que el otro no puede aparecer sino desapareciendo. Y ella “sabía” hacerlo, inocentemente, porque en la pose sin pose de su madre es la cualidad de alma de niño lo que él descifra. No dice más y nada subraya.

De nuevo la claridad, la “fuerza de la evidencia”, como él dice, de la Fotografía. Pero eso conlleva presencia y ausencia, no se muestra ni se oculta. En el pasaje acerca de la *camera lucida*, cita a Blanchot: “la esencia de la imagen es estar por completo afuera, sin intimidad, y sin embargo más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación pero invocando la profundidad de todo sentido posible; irrevelado y sin embargo manifiesto, teniendo esta presencia -ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las Sirenas.”

La adherencia del “referente fotográfico” sobre el que insiste y con toda justicia: no se relaciona con un presente, ni con un real, sino con lo otro, y cada vez de manera distinta según el tipo de “imagen” (fotográfico o no, después de haber tomado todas las precauciones diferenciales posibles, no habríamos reducido lo que él dice de específico de la fotografía, al suponer que su pertinencia se extiende a otros lugares: diría incluso a todos lados. Se trata de reconocer a la vez la posibilidad de suspender el Referente (no la referencia) dondequiera que se produzca, incluso en la fotografía, y suspender un concepto ingenuo de Referente, aquel que se admite con tanta frecuencia).

Pequeña clasificación sumaria y completamente preliminar, la sensatez misma: hay, en el *tiempo* que nos vincula a los textos y a sus presuntos signatarios, nombrables, autorizados, al menos tres posibilidades. El “autor” puede estar ya muerto, en el sentido más común del término, en el, instante en que comenzamos a leerlo, cuando esta lectura nos lleva a escribir acerca de él, como se dice, ya se trate de sus escritos o de ellos mismos. Esos autores que uno no ha “conocido” nunca vivos, encontrados, amados (o no) son con mucho los más numerosos. Esta a-simbiosis no excluye cierta modalidad de lo contemporáneo (y viceversa); implica también interiorización, un duelo *a priori* con muy ricas posibilidades, toda una experiencia de la ausencia cuya originalidad no puedo describir aquí. Podemos hablar, inmediatamente después, de una segunda posibilidad, los autores que viven en el momento en que los leemos, cuando esta lectura nos lleva a escribir acerca de ellos, etc. Como bifurcación de la misma posibilidad, podemos saberlos vivos, conocerlos o no, haberlos encontrado, “amado” (o no, etc.), y la situación puede cambiar respecto de ellos; podemos encontrarlos después de haber comenzado a leerlos (tengo un recuerdo muy vivo del primer encuentro con Barthes), mil y mil relevos pueden asegurar la transición: las fotografías, la correspondencia, la publicación de las declaraciones, las grabaciones. Después hay una “tercera” situación, cuando ocurre la muerte y después de ella, de aquellos a quienes hemos también “conocido”, encontrado, amado, etc. Ahora bien, ocurre que me ha tocado escribir en la estela de o acerca de textos de autores muertos mucho tiempo antes de que los leyese (por ejemplo Platón o Juan de Patmos) o cuyos autores viven en el momento en el que escribo, que es lo más riesgoso en apariencia. Pero lo que creía imposible, indecente, injustificable, lo que desde hace largo tiempo, de manera más o menos secreta y resuelta, me había prometido nunca hacer (cuidando el rigor, la fidelidad si se quiere y porque esta vez es *demasiado* grave), es escribir *ante la muerte*, no después, mucho después de la muerte, *regresando a ella*; sino ante la muerte, *en ocasión de la muerte*, en las recopilaciones de celebración, de homenaje, de escritos “a la memoria” de aquellos que en vida habían sido mis amigos, demasiado presentes en mí como para que alguna “declaración”, incluso algún análisis o “estudio” no me parezca intolerable en ese preciso momento.

-¿Pero y el silencio entonces? ¿No es acaso otra herida, otra injuria?

-¿A quién?

-Sí, ¿a quién hacemos la ofrenda y por qué? ¿Qué hacemos cuando intercambiamos este discurso? ¿A quién velamos? ¿Buscamos anular la muerte o conservarla? ¿Intentamos ponernos en regla, satisfacer o liquidar cuentas? ¿Con el otro, con los otros afuera y en sí? ¿Cuántas son las voces que se cruzan entonces, se vigilan, se retoman, se estrechan entre sí, se abrazan con efusión o pasan una junto a otra en silencio? ¿Va uno a entregarse a evaluaciones de última instancia? ¿A asegurarse de que la muerte no ha ocurrido o de que es irreversible y que de esta manera se está vacunado con el regreso del muerto? O más todavía, ¿convertirse en su aliado (“el muerto está conmigo”), ponerse de su lado, exhibir sus contratos secretos, aniquilarlo al exaltarlo, reducirlo en todo caso a lo que una actuación literaria o retórica puede aún contener cuando se le hace cobrar valor mediante estrategias cuyo análisis sería interminable, como todas las trampas del “trabajo del duelo” individual o colectivo? Y además ese llamado “trabajo” queda como el nombre de un problema. Si trabaja es también para dialectizar la muerte, la misma que Roland Barthes llamaba: la indialéctica. (“Yo no podía más que esperar mi muerte total, indialéctica.”)

Un pedazo de mí como un pedazo de la muerte. ¿Decir “las muertes” es acaso dialectizarlas o, al contrario, como yo querría? (pero estamos aquí en un límite en el que querer basta menos que nunca). Duelo y transferencia. En una entrevista con Ristat, cuando se trató de la “práctica de escritura” y autoanálisis dijo, lo recuerdo: “El autoanálisis no es transferencial, y en esto tal vez no estén de acuerdo los psicoanalistas”. Sin duda. Tal vez, haya sin duda, transferencia en el autoanálisis, en particular cuando pasa por la escritura y la literatura; pero juega de otra manera, juega más -y las diferencias del juego aquí son esenciales-. Comparada con la posibilidad de escribir, nosotros tenemos necesidad de otro concepto de la transferencia (¿pero ha existido alguna vez uno?).

Lo que más arriba se expresa con “ante la Muerte”, “en ocasión de la muerte”: toda una serie de soluciones típicas. Las peores o la peor en cada una de ellas,

innoble o ridícula, es no obstante tan frecuente: maniobrar más, especular, obtener un beneficio, ya sea sutil o sublime, sacar del muerto una fuerza suplementaria que se dirige contra los vivos, denunciar, injuriar más o menos directamente a los supervivientes, autorizarse, legitimarse, elevarse a la altura donde la muerte, se supone, eleva al otro, ponerse al abrigo de toda sospecha. Hay otras menos graves ciertamente, pero no dejan de serlo: hacer un homenaje con un ensayo tratando de la obra o de una parte de la obra legada, discurrir sobre un tema con el que se tiene la seguridad de que se habría captado el interés del autor desaparecido (cuyos gustos, las curiosidades y el programa, se diría, no deberían causar sorpresa). El tratamiento señalaría además la deuda, la satisfaría suficientemente y, considerando el contexto, se haría la adaptación del tema. Por ejemplo, en *Poétique*, [v] sería preciso subrayar ahora el inmenso papel que jugó y que continuará jugando la obra de Barthes en el campo abierto de la literatura y la teoría literaria (es legítimo, es preciso hacerlo y lo hago). Y después, por qué no, entregarse, como en un ejercicio hecho posible e influenciado por Barthes (iniciativa que gracias a su memoria encuentra aprobación en nosotros), al análisis de un género o de un código discursivo, de las reglas de un escenario social, hacerlo con esa minuciosidad vigilante que, por intratable que fuera, sabía finalmente desarmarse con cierta compasión desengañada, una elegancia un poco descuidada que lo llevaba a abandonar la partida (aunque lo vi a veces encolerizarse por cuestión de ética o de fidelidad). ¿De qué “género” se trata? Y bien, por ejemplo aquel que en este siglo hace las veces de oración fúnebre. Se estudiaría el *corpus* de declaraciones en los periódicos, en las cadenas de radio o de televisión, se analizaría las recurrencias, las restricciones retóricas, las perspectivas políticas, las explotaciones de los individuos o de los grupos, los pretextos para la toma de posición, para la amenaza, la intimidación o la aproximación (pienso en el semanario que con motivo de la muerte de Sartre, después de que logró conseguir sus fotos para arrastrarlos hasta la justicia, se atrevió a hacer el proceso a quienes -unos pocos- no habían dicho nada al respecto, ya fuera porque estaban de viaje o por decisión propia y de aquellos que no habían dicho lo que era preciso. A todos se les acusaba de tener aún miedo de Sartre). En su tipo clásico, la oración fúnebre tenía algo bueno, sobre todo cuando permitía interpelar directamente al muerto y a veces hasta tutearlo. La muerte en mí es ciertamente una ficción suplementaria, siempre con los otros alrededor del sarcófago, a la que apostrofo de esa manera; pero por su exceso caricaturesco, la exageración retórica marcaba por lo menos que era preciso no permanecer ahí, únicamente entre nosotros. Es necesario interrumpir el comercio de los supervivientes, desgarrar el velo hacia el otro, el otro muerto *en nosotros* pero otro, y las certidumbres religiosas de otra vida podrían acoger favorablemente ese “como si”.



Las muertes de Roland Barthes: sus muertes, aquéllos y aquéllas, los suyos que están muertos y cuyas muertes han debido habitarlo, ubicar los lugares o las instancias graves, tumbas orientadas en su espacio interior (su madre, para terminar y sin duda para empezar). Sus muertes, aquellas que ha vivido en plural, que ha debido encadenar intentando vanamente “dialectizarlas” antes de la “total”, la “indialéctica”, esas muertes que, en nuestra vida, constituyen siempre una serie aterradora que jamás termina. Pero él, ¿cómo las vivió? No hay respuesta más imposible y prohibida que ésta. Pero en los últimos años un movimiento se precipitó; me parece haber sentido algo como una aceleración autobiográfica, como si dijera “siento que me queda poco tiempo”, debo ocuparme en principio de ese pensamiento de muerte que comienza, como el pensamiento y como la muerte, en la memoria del idioma. Todavía vivo, como escritor escribió una muerte de Roland Barthes por sí mismo. Y finalmente, sus muertes, esos textos sobre la muerte, todo lo que escribió, marcando tan enfáticamente el desplazamiento, sobre la muerte, sobre el tema que, si se quiere, podría ser el de la Muerte, si es que existe. De la Novela a la Fotografía, de *Le degré zéro de l'écriture* (1953) a *La chambre claire* (1980), cierto pensamiento sobre la muerte puso todo en movimiento, o más bien lo lanzó a un viaje, a una especie de travesía hacia un lugar más allá de todos los sistemas que confinan, de todos los saberes, de todas las positividades científicas cuya novedad tentó al *Aufklärer* y al descubridor que había en él sólo por un tiempo, el tiempo de un trayecto, de una contribución que sólo después de él se volvía indispensable, cuando él ya estaba en otra parte y lo decía, al franquearse con una modestia calculada, con esa cortesía que despliega una exigencia rigurosa y una ética intratable como una fatalidad idiosincrática asumida con inocencia. En el principio de *La chambre claire*, dice para sí mismo, dice su “incomodidad” de siempre: “ser un sujeto tambaleante entre dos lenguajes, uno expresivo y otro crítico; y en el seno de este último, entre muchos discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis -pero [me digo] que, por la insatisfacción en la que me encuentro finalmente ante unos y otros, rindo testimonio de lo único que con seguridad me ocurrió (por ingenuo que haya sido): la resistencia arrebatada a todo sistema reductor. Puesto que cada vez que, habiendo ya hecho un recorrido, sentía algo de consistencia en ellos, al sentirlos deslizarse así a la reducción y a la reprimenda, los abandonaba suavemente y me ponía a hablar de otra manera.” El más allá de esta travesía es sin duda el gran cabo, el gran enigma del Referente, como se lo ha llamado durante estos últimos veinte años y, justamente, la muerte nada tiene que ver con eso (será preciso volver a esto con otro tono). En todo caso, desde *Le degré zéro de l'écriture...* el más allá de la literatura como literatura, la “modernidad” literaria, la literatura al producirse

y producir su esencia como su propia desaparición, mostrándose y ocultándose a la vez (Mallarmé, Blanchot...), todo eso pasa por la Novela, y “la Novela es una Muerte”: “La modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible. Así, en la Novela se encuentra ese aparato a la vez destructivo y resurreccional propio de todo el arte moderno [...]. La Novela es una Muerte; hace de la vida un destino, del recuerdo un acto útil, y de la duración un tiempo dirigido y significativo”. Ahora bien, la posibilidad moderna de la fotografía (arte o técnica, aquí importa poco) es lo que conjuga en un mismo sistema la muerte y el referente. No es ésta la primera vez que ocurre, y esta conjugación, para tener una relación esencial con la técnica reproductiva, o con la técnica a secas, no esperó a la Fotografía. Pero la demostración inmediata que aporta el dispositivo fotográfico, o la estructura del *residuo* que deja tras de sí, son acontecimientos irreductibles, cuya originalidad es indeleble. Es el fracaso o, en todo caso, el límite de todo aquello que, en el lenguaje, la literatura y las demás artes, parece sustentar algunos burdos teoremas sobre la suspensión general del Referente, o de aquello que por una significación a veces caricaturesca quedaba clasificado en esta categoría amplia y vaga. Ahora bien, por lo menos en el instante en que el *punctum* desgarrar el espacio, la referencia y la muerte encuentran una coincidencia en la fotografía. ¿Pero debemos decir la referencia o el referente? La minucia analítica debe estar aquí a la medida del desafío y la fotografía la somete a una prueba: ahí el referente está visiblemente ausente, suspendible, desaparecido en la ocasión única y pasada de su haber acontecido, pero la referencia a ese referente, podríamos decir, el movimiento intencional de la referencia (puesto que en este libro Barthes acude justamente a la fenomenología) implica irreductiblemente el haber-sido de un único e invariante referente. Implica este “retorno del muerto” en la estructura misma de su imagen y del fenómeno de su imagen. Esto es lo que no se produce -o cuando menos no de la misma manera, porque la implicación y la forma de la referencia toman otras vías y desviaciones en otro tipo de imágenes o de discursos, digamos de marcas en general. Desde el principio, en *La chambre claire*, el “desorden” que introduce la fotografía es atribuido fundamentalmente a “la única vez” de su referente, una sola vez que ya no se deja reproducir o pluralizar, una vez cuya implicación referencial se halla inscrita como tal en la propia estructura del fotograma, sea cual fuere el número de sus reproducciones o incluso el artificio de su composición. De ahí “la obstinación del Referente por estar siempre ahí”. “Se diría que la Fotografía siempre lleva consigo a su referente, ambos fustigados por la misma inmovilidad fúnebre o amorosa [...], en suma el referente se adhiere. Y esta singular adherencia [...]”. Aunque ya no esté *ahí*, su *haber-estado-ahí* formando parte de la estructura referencial o intencional de mi relación con el fotograma, confiere al retorno del referente la forma de la obsesión. Es un “retorno de lo muerto” cuyo advenimiento espectral en el espacio mismo del fotograma se asemeja mucho al de una emisión o al de una emanación. Es ya una especie de metonimia alucinante: es cualquier cosa, un

pedazo venido del otro (del referente) que se encuentra en mí, ante mí pero también en mí como un pedazo de mi mismo (puesto que la implicación referencial es también intencional y noemática, no pertenece al cuerpo sensible o al soporte del fotograma). Y además el “blanco”, el “referente”, el “*eidolon* emitido por el objeto”, “el *Spectrum*” que puedo ser yo, visto en una fotografía de mí: “[...] vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe bien, él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la que su gesto habrá de embalsamarme [...] me he convertido en Todo-Imagen, es decir, la Muerte en persona [...]. En el fondo, aquello a lo que apunto en la foto que se me toma (la “intención” con la que miro) es la Muerte: la Muerte es el *eidon* de esa Fotografía”.

Transportado por esta relación, jalado o atraído por el rasgo de esa relación (*Zug*, *Bezug*, etc.), por la referencia al referente espectral, atravesó los periodos, los sistemas, las modas, las “fases”, los “géneros” marcando y puntuando en ellos el *studium*, pasando *a través* de la fenomenología, de la lingüística, de la *mathesis* literaria, de la semiosis, del análisis estructural, etc. Pero su primer movimiento fue reconocer su necesidad y su fecundidad, su valor crítico, su luz, y volverlos contra el dogmatismo.

No haré una alegoría, menos aún una metáfora, pero recuerdo, que fue durante los viajes cuando pasé más tiempo a solas con Barthes. A veces frente a frente, quiero decir cara a cara (por ejemplo, en el tren de París a Lille o de París a Bordeaux), a veces codo con codo, separados sólo por un corredor (por ejemplo, en la travesía París-Nueva York-Baltimore en 1966). El tiempo de nuestros viajes no fue sin duda el mismo aunque fuera también el mismo y es preciso acomodarse a estas dos certezas absolutas. Si yo quisiera y pudiera dejar surgir aquí un relato, hablar de él tal y como fue para mí (la voz, el timbre, las formas de su atención y de su distracción, su manera cortés de estar aquí o allá, el rostro,

las manos, el vestido, la sonrisa, el cigarro, tantos rasgos que nombro sin describirlos porque aquí es imposible), incluso si intentara reproducir lo que ocurrió entonces, ¿qué lugar reservar a la reserva? ¿Qué lugar quedaría para la extensión inmensa de los silencios, a lo no-dicho de la discreción, de la prevención o del para-qué-sirve, de lo que en nosotros ya-nos-es-demasiado-conocido, o de lo que permanece infinitamente desconocido de una y otra parte? Continuar hablando de ello en la soledad que adviene después de la muerte del otro, esbozar la mínima conjetura, arriesgarse a la más tenue interpretación, lo siento como una injuria o una herida sin fondo -y, sin embargo, también como un deber con él. Pero no lo cumpliré, o en todo caso no ahora, aquí. Siempre la promesa del regreso.

¿Cómo creer en lo contemporáneo? Sería fácil demostrar que sus tiempos que parecen pertenecer a la misma época, delimitada en términos de un registro histórico, fechado, o de un mismo horizonte social, etc., siguen siendo infinitamente heterogéneos y carecen, en realidad, de relación. Se puede ser muy sensible a ello, pero también atenerse, simultáneamente, en otra vertiente, a un ser-conjuntamente [*être-ensemble*] que ninguna diferencia, ningún diferendo puede amenazar. Este ser-conjuntamente no se reparte de manera homogénea en nuestra experiencia. Hay nudos, puntos de una gran condensación, lugares de energética evaluación, trayectos virtualmente inevitables de decisión o de interpretación. La ley parece producirse ahí. El ser-conjuntamente se refiere a ello y en ello se reconoce, aunque no se constituya precisamente ahí. Contrariamente a lo que se piensa con frecuencia, los “sujetos” individuales que habitan las zonas más indefinibles, no son “superyós” autoritarios, no disponen de un poder, si es posible suponer que se dispone del Poder. Como aquellos para quienes esas zonas se vuelven indefinibles (y se trata en principio de su historia), más que dominar en ellas, las habitan, captan en ellas un deseo o una imagen. Es una cierta manera de deshacerse de la autoridad; más aún, al contrario, es cierta libertad, una relación confesada con su propia finitud, lo que le confiere, por una paradoja siniestra y rigurosa, ese suplemento de autoridad, ese resplandor, esa presencia que pasea su fantasma donde ellos ya no están y de donde jamás este fantasma regresará; en suma lo que hace que surja siempre esta pregunta más o menos virtual: ¿qué es lo que él o ella piensan de esto? No es que se esté dispuesto a darle siempre la razón, *a priori* y en toda circunstancia, tampoco que se espere un veredicto o que se crea en una lucidez sin debilidades, pero se

impone la imagen de una evaluación, una mirada, un afecto incluso antes de buscarlos. Es difícil entonces saber quién interpela a quién con esta “imagen”. Quisiera describir con paciencia, interminablemente, todos los trayectos de esa interpelación, sobre todo cuando su referencia pasa por la escritura, cuando se convierte en algo tan virtual, visible, plural, dividido, microscópico, móvil, infinitesimal, también especular (puesto que la demanda es con frecuencia recíproca y el trayecto se pierde con mayor facilidad), puntual, llegando aparentemente casi a anularse en el cero, al tiempo que se ejerce tan poderosamente y de manera tan diversa.

Roland Barthes es el nombre de un amigo que en el fondo, en el fondo de una familiaridad, conocía poco y cuya obra, es obvio, no he leído en su totalidad, quiero decir releído, comprendido, etc. Y sin duda, mi primer movimiento fue muy frecuentemente de aprobación, de solidaridad, de reconocimiento. Pero me parece que no siempre fue así, y por poco que importe, debo decirlo para no ceder demasiado al género. Fue, y puedo decir que sigue siendo, uno de aquellos o aquellas de quienes siempre me pregunto, desde hace casi veinte años, de manera más o menos articulada: ¿qué piensa él de esto? en presente, en pasado, en futuro, en condicional, etc. Sobre todo ¿y por qué no decirlo y que sorprenda? en el momento de escribir. Se lo dije en una carta hace ya mucho tiempo.

Vuelvo a lo “punzante”, hacia este par de conceptos, esta oposición que no lo es, el fantasma de esta pareja, *punctum* / *studium*. Vuelvo a ella porque el *punctum* parece decir, dejar que Roland Barthes diga por sí mismo, el punto de singularidad, la travesía del discurso hacia lo único, el “referente” como el otro irremplazable, lo que ha sido, y ya no será jamás y retorna como aquello que nunca volverá, marca el retorno del muerto en la misma imagen que lo reproduce. Vuelvo a ello porque Roland Barthes es el nombre de aquello que me punza o punza aquí lo que intento decir torpemente. Retorno a ello también para mostrar cómo trató y dio su carácter de signo propiamente a ese simulacro de

oposición. En principio, valorizó lo absolutamente irreductible del *punctum* a la unicidad de *lo referencial* (recurso a esta palabra para no tener que escoger entre referente y referencia; lo que se adhiere en la fotografía es menos el referente en sí mismo, en la efectividad presente de su realidad, que la implicación en la referencia de su haber-sido-único). La heterogeneidad del *punctum* es rigurosa, su originalidad no sufre ninguna contaminación, no da ninguna concesión. Y sin embargo, en otros sitios, en otros momentos, asumió favorablemente otra exigencia descriptiva, digamos fenomenológica, porque el libro se presenta *también* como una fenomenología. Asumió el ritmo requerido de la composición, de una composición musical que más rigurosamente llamaré contrapuntística. En efecto, es preciso reconocer, y no se trata aquí de una concesión, que el *punctum* no es lo que es. Ese otro absoluto que se compone con lo mismo, con su otro absoluto que no es su opuesto, con el lugar de lo mismo y del *studium* (es el límite de la oposición binaria, y sin duda de un análisis estructural del que el propio *studium* puede abusar). Si es algo más y algo menos que él mismo, disimétrico -respecto de todo y en sí mismo-, el *punctum* puede invadir el campo de *studium* al cual sin embargo, hablando rigurosamente, no pertenece. Es preciso recordar que está fuera tanto del campo como del código. Lugar de la singularidad irreemplazable y del referencial único, el *punctum* irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Así, cuando se deja arrastrar hacia esos relevos sustitutivos, lo puede invadir todo: objetos y afectos. Eso singular que no se encuentra en parte alguna *dentro* del campo, moviliza todo y por todas partes, se pluraliza. Si la fotografía dice la muerte única, la muerte de lo único, ésta se repite de inmediato, como tal, es ella misma pero en otro sitio. He dicho que el *punctum* se deja arrastrar hasta la metonimia. No es así, es él quien la induce a ello, y en eso radica su *fuerza* o, más que su fuerza (porque no ejerce una restricción efectiva, sino que se mantiene enteramente en reserva), Su *dynamis* o, dicho de otra manera, su poder, su virtualidad e incluso su disimulación, su latencia. Barthes marca con ciertos intervalos de composición esta relación entre la fuerza (virtual o reservada) y la metonimia, y aquí debo aludir a ella de manera injustamente abreviada: “Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es con frecuencia metonímica”. Y más adelante: “acabo de comprender que por inmediato, por incisivo que sea, el *punctum* podía avenirse a cierta latencia (pero jamás a algún examen).” Esta potencia metonímica mantiene una relación esencial con la estructura suplementaria del *punctum* (“es un suplemento”) y del *studium* que recibe todo su movimiento, aun cuando deba contentarse, como el “examen”, con girar alrededor del punto. Consecuentemente, la relación entre los dos conceptos no es ni tautológica ni proposicional, ni dialéctica, ni en forma alguna simétrica; es suplementaria y musical (contrapuntística).

Metonimia del *punctum*: por escandalosa que sea permite hablar, hablar de lo único, de él y a él. Deja en libertad el rasgo que vincula con lo único. La Fotografía del jardín de Invierno, que él no muestra ni oculta pero dice, es el *punctum* de todo el libro. La marca de esta herida única no está en ninguna parte pero su claridad ilocalizable (la misma de los ojos de su madre) irradia todo el estudio. Hace de ese libro un acontecimiento irreemplazable. Y sin embargo, sólo una fuerza metonímica puede todavía asegurar cierta generalidad en el discurso, ofrecerlo al análisis, proponer los conceptos para una utilización casi instrumental. Porque de otra manera, ¿cómo sería posible que nos viéramos sacudidos por lo que dice de su madre sin haberla conocido, ella que no fue solamente la Madre, ni una madre, sino que fue sólo la que fue y cuya foto tomada “ese día...”? ¿Cómo podría punzarnos si no actuara una fuerza metonímica que no se confunde con una facilidad en el movimiento de identificación, sino precisamente lo contrario? La alteridad se mantiene casi intacta, esa es su condición. No me pongo en su lugar, no tiendo a reemplazar a su madre con mi madre. Si lo hago, ella sólo puede emocionarme desde la alteridad sin relación, la unicidad absoluta que el poder metonímico viene a recordarme sin borrarla. Tiene razón cuando protesta contra la confusión que se hace entre quien fue su madre y la Figura de la Madre, pero la potencia metonímica (una parte por el todo o un nombre por otro, etc.) siempre inscribirá a una y a otra en una relación sin relación.

Las muertes de Roland Barthes: por la brutalidad un poco indecente de este plural tal vez pueda pensarse que me he resistido a lo único; que habría negado, evitado, intentado borrar su muerte. Como signo de protección o de protesta, de un mismo golpe la habría expuesto, la habría entregado precisamente al proceso de una estudiosa metonimia. Puede ser, pero ¿cómo hablar de otra manera y sin correr ese riesgo?, ¿sin pluralizar lo único, sin generalizarlo hasta en lo que tiene de más irreemplazable, su propia muerte? ¿No habló él mismo de su propia muerte hasta en el último momento, y también, metonímicamente, de sus muertes? ¿No fue él quien dijo lo esencial (especialmente en *Roland Barthes...*

título y firma metonímicos por excelencia) de la vacilación indecible entre “hablar y callarse”? Incluso se puede callar hablando. El único “pensamiento” que puedo tener es que al final de esta primera muerte está ya inscrita mi propia muerte; no hay nada entre las dos sino la espera; no tengo más recursos que esta *ironía*: hablar del “nada que decir”. Y más arriba: “El horror es esto: nada que decir de la muerte de quien más amo, nada que decir de su foto”.

L'amitié, esas cuantas páginas al final del volumen que lleva ese título: no tenemos derecho a cambiar nada, sea esto lo que sea. Lo que liga a Blanchot y a Bataille fue único y *L'amitié* lo dice de manera absolutamente singular. Sin embargo, la fuerza metonímica de la escritura más punzante nos deja *leer* estas páginas, lo cual no quiere decir exponerlas, más allá de su reserva esencial. Nos permite pensar aquello que, no obstante, nunca abre, no muestra ni oculta. Sin que podamos entrar en la singularidad absoluta de esa relación, sin olvidar que sólo Blanchot pudo escribir eso y hablar solamente de Bataille, quizá sin que podamos comprenderla, y en todo caso sin lograr conocerla, podemos pensar lo que está escrito. No deberíamos poder citar, pero asumo toda la violencia de la cita, y sobre todo de una cita necesariamente trunca: “¿Cómo aceptar hablar de este amigo? Ni como elogio, ni por el interés de alguna verdad. Los rasgos de su carácter, las formas de su existencia, los episodios de su vida acordes incluso con la búsqueda de la que se sintió responsable hasta la irresponsabilidad, no pertenecen a nadie. No hay testigo. Los más cercanos no dicen sino lo que les fue más cercano, no lo lejano que se afirma en esa proximidad; y la lejanía cesa cuando cesa la presencia [...]. Sólo buscamos colmar un vacío, no soportamos el dolor: la afirmación de ese vacío [...]. Todo lo que decimos tiende sólo a velar la afirmación única: que todo debe desaparecer y que no podemos mantenernos fieles más que velando este movimiento que desaparece, y al que pertenece ya ese algo en nosotros que rechaza todo recuerdo.”

En *La chambre claire*, el valor de la *intensidad* cuya pista sigo (*dynamis*,

fuerza, latencia) conduce a una nueva ecuación contrapuntística, a una nueva metonimia de la propia metonimia, de la virtud sustitutiva del *punctum*. Es el Tiempo. ¿No es éste el último recurso para la sustitución de un instante absoluto por otro, para el reemplazo de lo irremplazable, de ese referente único por otro que es aún otro instante, completamente otro y aún el mismo? ¿No es el tiempo, la forma y la fuerza puntuales de toda metonimia, **su última instancia**? He aquí un pasaje donde el pasaje de una muerte a otra, la de Lewis Payne a la de Roland Barthes, parece atravesar (entre otras, si nos atrevemos a decirlo) por la Fotografía del jardín de Invierno. Y acerca del tema del Tiempo. En suma, una sintaxis aterradorante en la que encuentro en principio la muestra de una concordancia singular en la transición entre S y P: "... La foto es bella, el muchacho también..." Y he aquí el pasaje de una muerte a la otra: "Ahora sé que existe otro *punctum* (otro "estigma") además del 'detalle'. Este nuevo *punctum* que no es ya forma sino intensidad, es el Tiempo, es el énfasis desgarrador del noema ("*eso ha sido*"), su representación pura. En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al secretario de estado americano W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografió en su celda: esperaba la horca. La foto es bella, el muchacho también: es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Leo al mismo tiempo: *eso será, eso ha sido*; observo con horror un futuro anterior cuyo apuesta era la muerte. Al darme el pasado absoluto de la pose (*aoristo*), la fotografía me dice la muerte en tiempo futuro. Lo que me punza es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre niña, me digo: morirá. Tiemblo, como el psicótico de Winnicott, *ante una catástrofe que ha ocurrido ya*. Esté o no muerto el sujeto, toda fotografía es esta catástrofe." Y más adelante: "Porque hay siempre en ella ese signo imperioso de mi muerte futura, cada foto, aun si estuviera plenamente arraigada en el mundo excitado de los vivos, viene a interpelar a cada uno de nosotros, uno por uno, ajena a toda generalidad (pero no ajena a toda trascendencia)."

El Tiempo: metonimia de lo instantáneo, la posibilidad del relato imantada por su propio límite. En la modernidad técnica de su dispositivo, lo instantáneo fotográfico no podrá ser en sí mismo otra cosa que la metonimia más sobrecogedora de una instantaneidad más vieja. Más vieja aunque jamás sea extraña a la posibilidad de la *tekhne* en general. Si se toman mil precauciones diferenciales, debemos poder hablar de un *punctum* en toda marca (y la repetición, la iterabilidad de la estructura), en todo discurso sea o no literario. Si

asumimos que no se mantiene un referencialismo ingenuo y “realista”, lo que *interesa* y anima nuestra lectura más meditada, la más estudiosa, es la relación con algún referente único e irremplazable: lo que ha ocurrido sólo una vez, para dividirse de inmediato, por la aspiración [*visée*], ante el objetivo del *Fedón* o de *Finnegans Wake*, del *Discurso del método* o de la *Lógica* de Hegel del *Apocalipsis* de Juan o del *Golpe de dados*. Esta referencia irreductible nos es evocada por el dispositivo fotográfico en una poderosísima proyección de uno sobre el otro.

De hecho, la fuerza metonímica divide el rasgo referencial, suspende y da a desear el referente sin dejar de conservar al mismo tiempo la referencia. Está viva en la más fiel amistad, enluta el destino final, comprometiéndolo al mismo tiempo.

L'amitié: entre los dos títulos, el del libro y el de la contribución final en cursivas, entre los títulos y el exergo (“citas” de Bataille diciendo dos veces la “amistad”) el intercambio es todavía metonímico, pero en él la singularidad no pierde su fuerza, al contrario. “Sé que existen los libros [...]. Son los propios libros los que remiten a una existencia. Esta existencia, porque ya no es una presencia, comienza a desplegarse en la historia, y la peor de las historias, la historia literaria [...]. Se quiere publicarlo ‘todo’, decirlo ‘todo’, como si no existiera sino una urgencia: que todo sea dicho; como si el ‘todo está dicho’ debiera permitirnos finalmente retener una palabra muerta [...]. Mientras exista quien nos es próximo y, con él, el pensamiento en el que se afirma, su pensamiento se abre ante nosotros. Pero lo preservado en esa misma relación y en lo que la preserva, no es solamente la movilidad de la vida (que sería poco), sino lo imprevisible que en ella introduce la extrañeza del final [...]. Sé también que en sus libros, Georges Bataille parece hablar de sí mismo con una libertad sin restricciones que debería despojarnos de toda discreción -pero que no nos da el derecho de colocarnos en su lugar, ni el poder de tomar la palabra en su

ausencia-. ¿Pero es seguro que habla de sí? [...]. Debemos renunciar a conocer a quienes nos liga algo esencial; quiero decir, debemos acogerlos en la relación con lo desconocido donde también ellos nos acogen a nosotros en nuestro alejamiento.”

¿De dónde viene el deseo de fechar estas últimas líneas (14 y 15 de septiembre de 1980)? La fecha, que es siempre un poco una firma, exhibe la contingencia o la insignificancia de la interrupción. Como el accidente y como la muerte, parece impuesta desde fuera, “aquel día” (aquí concuerdan el tiempo y el espacio, los marcos de una publicación, etc.), pero dice sin duda otra interrupción. Ésta no es más esencial ni más interior, pero se anuncia como otra comprensión, otro pensamiento de la misma...

Hoy, al regresar de la experiencia un poco insular a cuyo fondo me había retirado con los dos libros, miro solamente las fotografías incluidas en sus otros libros (sobre todo en el *Roland Barthes...*) y en los periódicos. Ya no me aparto de las fotografías y la escritura manuscrita. No sé lo que sigo buscando, pero lo busco por el lado de su cuerpo, lo que muestra de él y lo que dice de él, lo que acaso esconde de él, así como lo que él no podía ver en su escritura. Busco en las fotos los “detalles” y creo, sin la menor ilusión, sin complacencia, que algo me mira sin verme, como él mismo decía, según creo, en las páginas finales de *La chambre claire*. Trato de imaginar los gestos en torno de aquello que se cree que es la escritura esencial. ¿Por ejemplo, cómo escogió todas esas fotografías de niños y viejos? ¿Cuándo eligió esta “cuarta de forros”? ¿Marpa hablando de la muerte de su hijo? ¿Y esas líneas blancas sobre fondo negro en el interior de la cubierta de *Roland Barthes...*?

Hoy mismo alguien recuerda una palabra (menos que una carta, una sola frase) que me fue destinada sin serme dada hace veinticuatro años casi exactamente. En vísperas de un viaje, esa palabra debía acompañar el don de un libro muy singular, un pequeño libro que es ilegible para mí todavía hoy. Sé, creo saber por qué se interrumpió ese gesto. Fue más bien contenido (de hecho el pequeño libro está incluido en otro), como la memoria protegida de la interrupción. Ésta, por razones a la vez graves y ligeras, tenía mucho que ver con algo que estaría tentado a llamar el todo de mi vida. La cosa (que recibo hoy en la víspera del *mismo* viaje, quiero decir hacia los mismos lugares) ha sido encontrada por azar, mucho tiempo después de la muerte de quien me la destinó. Todo me es demasiado cercano, la forma de esa escritura, de esta firma, las palabras mismas; otra interrupción convierte esto en algo tan lejano, tan ilegible como el pequeño viático insignificante, ciertamente, pero en la interrupción el otro aparecido se dirige a mí dentro de mí, el otro aparecido verdaderamente... El papel conserva sus pliegues de veinticuatro años, leo la escritura azul (cada vez soy más sensible al color de la escritura, en todo caso, ahora lo sé mejor) de alguien que, al hablar de la muerte, me había dicho un día, mientras íbamos en el auto, lo recuerdo frecuentemente: “eso me ocurrirá pronto”. Y fue cierto.

Fue ayer. Otra coincidencia extraña, un amigo me envía, precisamente hoy, de los Estados Unidos, la fotocopia de un texto de Barthes que yo nunca había leído (*Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe*, 1973). Lo habría de leer más tarde. Pero al “recorrerlo” advierto esto: “Otro escándalo de la enunciación es el retorno de la metáfora como letra. En efecto, es trivial enunciar la frase ‘¡estoy muerto!’[...]. El trastocamiento de la metáfora en letra, *para esta metáfora precisamente*, es imposible: la enunciación “estoy muerto”, de acuerdo a su expresión literal, está *forcluida* [...]. Se trata pues, si se quiere, de un escándalo del lenguaje [...]. Se trata aquí de un *realizativo*, pero es tal que ni Austin ni Benveniste lo habían previsto en sus análisis [...] la frase inaudita “Estoy muerto” no es de ninguna manera un enunciado increíble, sino mucho más radicalmente, *la enunciación imposible*.”

Esta enunciación imposible, “Estoy muerto” ¿no habrá ocurrido nunca? Tiene razón; “con apego a la letra”, está “forcluida”. Y sin embargo se la comprende, es posible comprender su sentido llamado “literal”, aunque sólo sea para declararla legítimamente imposible en su acto de enunciación. Y él, ¿en qué pensaba en el momento en que se refería a esa letra? Sin duda, pensaba por lo menos en esto: que en la idea de muerte, cuando cualquier otro predicado sigue siendo problemático, la idea es comprendida de manera analítica: incapaz de enunciar, de hablar, de decir *yo* en presente, etc. Sí, *yo* puntual, puntuando, en el instante, una referencia a sí como a un referente único, etc., esta referencia auto-afectiva que define el corazón de lo viviente. Volver desde ese punto a la metonimia, a la fuerza metonímica del *punctum* sin la cual no habría *punctum* como tal... En el corazón de la tristeza por el amigo cuando muere, ese punto puede ser tal vez que después de haber podido decir una muerte tan numerosa, y pronunciar con tanta frecuencia “estoy muerto” según la metáfora o la metonimia, nunca haya podido decir literalmente “estoy muerto”. Si lo hubiera hecho, habría cedido aún a la metonimia. Pero la metonimia no es el error o la mentira, no dice lo falso. Y al pie de la letra acaso no haya *punctum*. Esto es lo que hace posible cualquier enunciación, pero en nada reduce el sufrimiento; incluso es una fuente, la fuente del sufrimiento, lo in-puntual, ilimitable. Si escribiera *volviendo a la letra* [vi] y si intentara traducir a otra lengua... (todas estas preguntas son tanto de la traducción como de la transferencia).

Yo: el pronombre o el nombre [vii], el presta-nombre de aquel a quien el *enunciado* “estoy muerto” no puede alcanzar, el enunciado literal, por supuesto, ¿y si fuera posible, el *enunciado* no metonímico?, ¿y esto, aun cuando su enunciación fuera posible?

La enunciación del “estoy muerto” que él dice imposible ¿no surge de ese régimen que él llama en otra parte *utópico* -y al que llama? ¿Y no se impone la utopía en ese lugar, si nos es posible aún decirlo, en que una metonimia actúa sobre ese *yo* en su relación consigo mismo, el *yo*, cuando no remite a ninguna otra cosa que a quién habla *presentemente*? Habría algo como una frase del *yo*, y el tiempo de esa frase elíptica daría lugar a la sustitución metonímica. Para darse tiempo, sería preciso regresar aquí sobre aquello que vincula implícitamente en *La chambre claire* al Tiempo como *punctum* y la fuerza metonímica del *punctum*...

“¿Qué debo hacer?” En *La chambre claire*, él parece aprobar lo que coloca el “valor civil” por encima del “valor moral”. En *Roland Barthes...* dice de la *moralidad* que ésta debe entenderse como “lo contrario mismo de la moral (es el pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje)”.

Entre lo posible y lo imposible del “estoy muerto” está la sintaxis del tiempo y algo como la categoría de inminencia (lo que apunta desde el futuro, lo que está a punto de llegar). La inminencia de la muerte se presenta, está siempre a punto de, presentándose precisamente por no presentarse ya y la muerte se mantiene entonces entre la elocuencia metonímica del “estoy muerto” y el instante en que lleva hasta el silencio absoluto, sin dejar ya nada que decir (un punto es todo). Desde su inminencia, esta singularidad puntual (entiendo esta última palabra como un adjetivo pero también como una especie de verbo que marcan la sintaxis aún durable de una frase) irradia el *corpus*, nos hace respirar en *La chambre claire* ese aire cada vez más denso, atormentado, poblado de espectros.

Me sirvo de estas palabras, “emanación”, “éxtasis”, “locura”, “magia”, para referirme a ello.

Es fatal, justo e injusto, los libros más “autobiográficos” (los que escribió al final, he escuchado decir) comienzan en la muerte para disimular los otros. Y además comienzan en la muerte. Cediendo al movimiento, yo no abandonaría ya ese *Roland Barthes*... que en suma no había sabido leer. Entre las fotos y las graffías se encuentran todos esos textos de los cuales debí haber hablado o partido, o a los que debía aproximarme... ¿No lo he hecho sin saberlo en los fragmentos precedentes? Por ejemplo, en este preciso instante, casi al azar, bajo el título *Su voz* (“la inflexión, es la voz en lo que tiene ya de irremediadamente pasado, muerto”), *Plural, diferencia, conflicto, ¿Para qué sirve la utopía?, Falsificaciones* (“*escribo clásico*”), *El círculo de, fragmentos, El fragmento como ilusión, Del fragmento al diario, Pausas: anamnesis* (“El *biografema* no es otra cosa que una anamnesis fáctica: la que atribuyo al autor que amo”), *La molicie de las grandes palabras* (“Historia” y “Naturaleza”, por ejemplo), *Los cuerpos que pasan, El discurso previsible* (ejemplo: “*Texto de los muertos: letanía de la que no podemos cambiar una sola palabra*”), *Relación con el psicoanálisis, Amo, no amo* (en la antepenúltima línea intento comprender cómo pudo escribir “*no amo* [...] la fidelidad”. Sé que él decía también amarla y que podía dar el regalo de esa palabra. Supongo -por la calidad del tono, del modelo, de la inflexión, de cierta manera de decir rápidamente pero de manera significativa *amo, no amo*- que en este caso no amaba ese *pathos* del que se carga fácilmente la fidelidad y sobre todo la palabra; el discurso acerca de la fidelidad en el instante en que se fatiga, se convierte en algo tierno, tieso, soso, prohibitorio, infiel). *De la elección de un atuendo, Más tarde...*

Teoría contrapuntística o desfiladero de los estigmas: una herida surge sin duda en lugar del punto señalado de singularidad, en lugar de su instante mismo (*estigmatizado*), en su punta. Pero *en lugar* [viii] de este acontecimiento, el lugar

ha sido cedido, por la misma herida, a la sustitución que se repite, conservando tan sólo un deseo pasado de lo irremplazable.

Aún no logro recordar cuándo leí o escuché su nombre por primera vez, y después cómo llegó a convertirse en uno para mí. Pero si la anamnesis siempre se interrumpe demasiado pronto y promete cada vez el recomienzo, no ha llegado aún.

Jacques Derrida

[i] Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 (N. del T.).

[ii] Roland Barthes, *La cámara lúcida ,Nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquín Sala-Sanahuja, Madrid, Paidós, 1989 (N. del T.).

[iii] Tomaré esencialmente los textos citados en la traducción al español ya publicada, con algunas modificaciones que me permitan mantener los acentos propios de la escritura de Jacques Derrida (N. del T.).

[iv] Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Madrid. Kairós, 1978 (N. del T.).

[v] Este artículo apareció en el contexto de un homenaje a Roland Barthes con motivo de su muerte, en el que la revista *Poétique* congrega las reflexiones de otros notables críticos y escritores acerca de la significación de las contribuciones de Barthes, Colaboran en ese número Tzvetan Todorov y Gerard

Genette (N. del T.).

[vi] Juego de palabras irrecuperable: *revenant* quiere decir no sólo lo que regresa, sino también “espectro”, “aparecido”. A esto alude Jacques Derrida con una especie de ironía en la frase siguiente: “y si intentara traducir esto a otra lengua...”. Los puntos suspensivos hablan de esta imposibilidad de traducción literal (N. del T.).

[vii] Juego de palabras: *prénom* y *pronom*, que en francés difieren por una sola permutación vocálica, en español requieren una supresión del prefijo (N. del T.).

[viii] Juego de palabras: *au lieu*, “en el lugar”, y también, “en lugar de” (N. del T.).

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Fotos](#)

[Cronología](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

Sitio creado y actualizado por [Horacio Potel](#)